IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60
ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II — N. 10 — 15 Giugno 1925

STILE DEL SETTECENTO

Il nostro settecento non si conchiude che in un problema centrale: è possibile costruire una storia del romanticismo italiano?

La risoluzione di questo problema si tradurrebbe in una vera e propria negazione stilistica del romanticismo tedesco: vedere come il romanticismo italiano sia sboccato in uno stile, o, quantomeno in una coscienza perentoria del problema dello stile (Leopardi) parrebbe lo stesso che negare la concretezza cui ambisce la filosofia tedesca del romanticismo.

Ma il problema così impostato ha scarsi limiti di individuazione; presuppone una interpretazione assolutamente nuova di Goethe, presuppone cioè una giustificazione teologica della storia della letteratura tedesca costruita sul piano astratto in cui Goethe diventa il punto di convergenza e di risoluzione del romanticismo tedesco. Questo senza contare che una storia della letteratura europea, se vuol essere veramente *storia*, deve rinunziare ad ogni limite grettamente etnografico per la sua stessa ansia di voler conciliare l'apparente chiusura dello spirito nazionale, così fiaccamente recalcitrante all'universale storico, in un clima razionale ed antiparticolaristico.

Ecco perchè si rinunzia, senza scrupolo, alla tentazione di costruire una storia della letteratura italiana più recente sulla falsariga dell'equivoco enunciato, quantunque lo sviluppo del rinascimento italiano si ponga con irresistibile evidenza come una filosofia che cerchi la propria dignità nell'essere poesia (Campanella) e come una poesia che voglia superare il suo clima esclusivamente fantastico nell'assoluto e nel divino della filosofia (Bruno). Se questa suprema esigenza appare or chiusa e sorda, or declamativa ed effimeramente entusiastica nel Campanella e nel Bruno, non si può veramente negare che si componga nella chiarezza espressiva e quindi effettivamente stilistica del Galilei.

Il problema essenziale del Galilei ha tutta l'aria di porsi così: come può lo stile scientifico tradursi e separarsi nella fantasia? Ma su questa traccia c'è il caso di costruire un Galilei lirico che in ultima analisi risulterebbe frammentario ed arbitrario.

Gli è che nel seicento la poesia e il pensiero rimangono ancora visibilmente straniati: ma si direbbe che meditino già alla preparazione dell'estetica di Gioberti!

Il meraviglioso (Marini) e il razionale (Galilei) appaiono ancora meccanicamente contaminati nell'aspirazione (semplicemente nell'aspirazione!) del Campanella. E' questa aspirazione è in certo senso romantica: ma romantica fino ad un certo punto, fino a quel punto cioè che non si ritrovi e si equilibri nella sua naturale sede, che è quella stilistica.

Sarebbe facile costruire una storia dell'intenzione romantica in Italia: e si potrebbe cominciare da Dante, solo che Dante non avesse scritto che le sue prime cantiche della *Commedia*. La verità è che neppure la aspirazione platonica e neo-platonica del cinquecento è riuscita a non rendere visibili i limiti di una contaminazione improvvisata e provvisoria della Verità e della Bellezza.

Il momento più chiaro e più fruttuoso di questa aspirazione romantica è il settecento: ed è proprio in questo secolo che la duplicità presunta ed irreparabile del problema del Bello e del Vero comincia a levigarsi fino alla indistinzione. E' la storia dello stile del settecento che può, e solo in un certo particolare senso, autorizzarsi ad affermare che il romanticismo italiano non ha veramente il suo *terminus a quo* nell'ingenuo proclama del Berchet e che, in quel piatto e sereno e così utilmente dilettantistico secolo decimottavo italiano, oltre all'amabilità politica dei suoi principi riformatori, ed ai poemi economici e giuridici che si fanno eco da Napoli a Milano, oltre a questa idillica filantropia disarmata ed inarmabile, si prepara torbidamente, ma decisamente, lo stile del risorgimento italiano: si fa, cioè, il nostro romanticismo.

Che esso venga prima o dopo di quello tedesco o di quello inglese è una pura quistione di minuzia cronologica che non ci sentiamo davvero, così poveri di pazienza come siamo, di affrontare.

Questa storia letteraria del settecento è veramente felice perchè non possiede quelle grandissime figure di eccezionale rilievo che si pigliano tutto per se e ti disorientano e ti incantano e ti fanno perdere con molta prepotenza il filo della storia. E' un secolo, questo, di grandi e buoni ed assai utili manovali. Ed è, per questo, più atto a diventare storia.

In questo clima non torrido da sfumare i contorni, nè gelido da cristallizzarli, è più facile ripigliare i problemi lasciati insoluti dal seicento.

In Bruno c'era una grande disposizione alla poesia: ma l'opera del Bruno si fa recalcitrante ad un effettivo stile della poesia, allorquando acquista coscienza del suo essere letterario, quando si sente chiusa nella carcere metrica. Si irrigidisce in un puro esercizio gnomico: diventa antifantastica per elezione e quindi grettamente realistica, grossolanamente satirica, impacciata ed impacciante. La fantasia del Bruno si risolve in un piano superiore: si fa intuizione di verità, ma si universaleggia e, ribelle al puro individuale lirico, non si traduce mai in istile e si esercita vistosamente e tragicamente nell'astrattità del sentimento puro.

Questa aspirazione ad un filosofia-lirica si affina e scaltrisce in Campanella: ma non quanto basti. Declama troppo il suo essere «sagace amante del ben vero e bello». Ma questa protesta rimane assolutamente inadeguata ai risultati della sua poesia. Questa realtà di cui si proclama «conoscitore e fattivo» si va disciogliendo più che in una mitologia in una mitografia; i versi che amano cantare «le virtù, gli arcani, e le grandezze di Dio come faccia la prisca etate» hanno teoreticamente negato la possibilità di una libertà lirica e quindi di una fantasia: Dio ha composto nello spazio la *commedia universale* e

> l'arte umana seguendo norma tale
> all'autor del medesmo satisfece.

Questa letteratura campanelliana sta agli antipodi della negazione del Bruno: chè Bruno è reale anche nella sua astratta prassi fantastica mentre Campanella ha negato la fantasia nella letteratura e nel ripiego apologetico.

Il seicento ha bisogno di trovare un suo equilibrio: e il suo equilibrio è nella sua stanchezza. Ha bisogno che alla prodigalità fantastica del Marini, alla sua mancanza di linea ideale, alla sua prepotenza sensoriale risponda la reazione del Chiabrera, di questo Marini disilluso, disincantato e stanco; e che il tono fantastico scada ancora e si mortifichi in Testi, fino a quando non abbia preso contatto con un limite fisico nel melodramma del Rinuccini.

Marini era lo sviluppo unilaterale dell'arbitrio fantastico dell'Ariosto: era la analisi e la condanna dell'*Orlando furioso*; ed il seicento deve ritornare ad Ariosto per ripigliare contatto effettivo con la sua vita; ma deve ritornare all'altro Ariosto, non quello della pura fantasia e del puro irrazionale ma a quello che di tratto in tratto irrompe ironico, bonario e razionale ad equilibrare il costrutto assurdo del poema.

Bisogna che il seicento dica qualcosa in Tassoni, che neghi la sua illusione e che si riveda caricaturato e modificato in quella poesia che rifà in ispiccioli il grave problema della fantasia che in principio è fine a se stessa. Bisogna che si veda contraffatto e contorto nella poesia burlesca.

La seconda metà del seicento, se per un verso ripiglia fiato nel sentimento del Filicaia, prepara, dall'altro, al settecento la tremenda arma della satira con Gigli; e nel Gigli, l'antirettorico, pare si inizi uno dei caratteri più tipici della letteratura settecentesca: la fusione della fantasia col teleologismo razionale.

Riappare così, martoriante e martoriata e quindi più viva, la posizione preromantica della prima metà del seicento.

Il secentismo, caricatura di uno degli aspetti del seicento, in quanto prassi di fantasia, mancava, per un effettivo rendimento stilistico, di una coscienza critica della fantasia: il settecento ripiglierà criticamente il problema della fantasia. Il secentismo è la fantasia come una *invenzione*: la fantasia risolta nell'immagine; è puramente trascendentale in quanto mera strumentalità dell'analogia.

***

Il settecento scaturisce tutto dalla bacchetta magica del Vico. Ma il settecento negherà Vico così come il Vico aveva negato la poesia: non il Vico delle poesie dedicatorie, intendiamoci, ma il Vico della *scienza nuova!*

In Vico non c'è grado tra poesia e filosofia nel senso che si intende: chè tra fantasia e ragione non può esserci intesa quando la ragione è lì, pronta, a contestare alla fantasia la sua funzione totalitaria ed universale. Il *factum*, in ultima analisi, è *verum* solo in sede razionale: tutto l'antiromanticismo vichiano è fermo ancora al pregiudizio peripatetico dell'*àistesis*. Il settecento è legato al Vico in quanto la sua attenzione sia rivolta al problema della fantasia: ma supera il Vico in quanto si sforza di conquistare la poesia come verità, si sforza cioè di assolutizzare la fantasia: il bello come vero e quindi bene. In questo senso il settecento è più platonico del cinquecento.

La sua opposizione al Vico nasce poi da una più matura coscienza stilistica: in Vico non c'è posto per un problema dello stile, come problema dell'unità (il problema dello stile è un problema schiettamente platonico) ed il settecento è incaponito in questo problema dell'unità. Chi potrebbe, ad esempio, intendere l'Alfieri fuori da questo significato stilistico dell'autobiografia? Gli scrittori più maturi del settecento ricercano il processo della propria personalità sulla traccia di una pura indagine stilistica (V. il Goldoni ad esempio).

Il settecento va, anche, oltre al puro problema del Vico, della poesia come fantasia: ricerca nella poesia il *poièin*, il fare (Parini). Se Vico è l'opposizione, l'ultima e la più vigorosa opposizione peripatetica al rinascimento platonico, il settecento è la più ardita negazione dell'estetica vichiana. E' negatore anche quando residuati moralistici e civili, come forme perniciosamente avventizie, impediscano alla sua letteratura di conquistarsi uno stile; anche quando il secolo minacci di soffocare attorno al più illustre ed appariscente frutto dell'estetica vichiana che è il Metastasio.

Metastasio è colui che si sforza di tradurre in uno stile l'estetica del Vico, e l'Arcadia è il segno della sua influenza e della sua prepotenza. Questo mondo intermedio tra i *bestioni* ed i sapienti non può essere che il *bosco parrasio*: il semplice, il primitivo, l'idillio; e, quindi, la trasposizione intenzionale dell'orrido, del brutale, del notturno e del funerario. Tutto ciò nasce da questa matrice vichiana.

Metastasio è lo sbocco naturale di questa estetica del luogo comune: il melodico, il grazioso, la maschera, il patetico, non sono che aspetti di un lirismo che non può diventare lirica perchè tagliato fuori da ogni dignità di ragione.

Il settecento è, legittimamente, la esasperazione contro la dittatura dell' Arcadia, del Vico e del Metastasio.

Ma se questa esperienza antiarcadica del settecento si fa coscienza critica non riesce ancora a farsi prassi stilistica. Solo l'ottocento tradurrà in atto l'aspirazione romantica del settecento, ma non nell'ufficiale romanticismo, ma più in là, come vedremo. Il settecento nel suo aspetto critico è molto cauto però: cerca un equilibrio tra Metastasio ed Alfieri, cerca, cioè di superare contemporaneamente il tragico melodico ed il tragico psicologico. Di là da questa opposizione tra passione e melodia le prime conquiste sono segnate dal Parini.

***

Ma Parini offre rilevanti punti di presa per una più minuta inchiesta del problema stilistico. La presenza del razionale è in lui rilevante a tal punto da impedirci di scorgere con chiarezza sufficiente il significato della sua lirica ed il significato lirico dell'opera sua. Guardate con quanta ferocia il Parini non discioglie il vecchio mondo mitologico servendosene non come un mezzo ed un appiglio ironico, ma addirittura come di un mezzo caricaturale. La mitologia del Parini è lo sfondo, l'aria ed in certo modo, la decorazione del suo processo satirico: certe volte l'ironia non gli basta e deve ricorrere alla satira ed alla caricatura. Questo materiale di eccitamento gli viene fornito dal mito classico. Or questa posizione anticlassica in Parini è naturalmente riflessa e tradisce un nodo critico non ancora risolto nel suo stile. Dice qualcosa di più dell'antimitologismo manzoniano, ad esempio, ma dice sempre qualcosa di meno dell'amitologismo della poesia leopardiana.

Il nodo critico del Parini consiste nella irrisoluzione del problema della fantasia: e questa opacità è in tutto il secolo, malgrado l'estetica previchiana abbia cercato con un certo affanno di porlo.

Il Gravina, poniamo, che combatte *l'idea mistica* del secentismo anche quando canonizzi per l'Arcadia e cerchi di strappare alla fantasia il suo dominio così tirannicamente esercitato è sempre più cauto del Vico a lasciare nel problema della fantasia uno spiraglio pel domani.

«La poesia — egli dice — ci tiene disposti verso il finto nel modo come sogliamo essere disposti verso il vero» (*Ragion Poetica* - I, 2).

Guardate come il Gravina ci lascia indovinare una risoluzione ulteriore di questo genere: la creazione fantastica tende ad assumere valore uguale a quello della realtà percepita.

Questa tesi è in fondo la tesi del più tipico romanticismo inglese (Wilde). Ed il Gravina può conchiudere che l'arte sia laddove *l'animo abbracci la favola come vera e reale*. E' proprio qui che viene anticipata la risoluzione della polemica Carlo Gozzi-Goldoni: in questa integrazione del problema fantastico come problema che abbia il suo centro nella conquista di una sua realtà *ex aequo* posta con la realtà di ragione. L'Arcadia non si è sforzata, quanto doveva, a costruire uno stile della realtà fantastica come realtà della fantasia, sviluppando così i germi dell'estetica del Gravina.

Ma germi, piccoli germi subito soffocati: quando il Gravina sostiene il *fantastico* come *coerenza* (come *verisimiglianza* in fondo!) è ancora il maestro di poetica dell'Arcadia: la verità fantastica commisurandosi e vagliandosi sulla realtà conoscitiva vi si perde ed isterilisce, rientra nell'ambito odioso del modello e dello schema. Ed anche quando il Metastasio si sia sforzato di superare il modello e lo schema non si può dire che abbia in animo di superare l'equivoco della verisimiglianza. La preoccupazione del Gravina (ed è un po' la preoccupazione di quasi tutta l'estetica del settecento) è quella di cercare una legge della fantasia: i personaggi omerici, egli opina, sono realmente fantastici e quindi fantasticamente reali, perchè sono costruiti in un equilibrio psicologico che li pone nell'ambito della *normalità;* «quei che espongono gli animi fissi sempre in un punto, o che scolpiscono l'eccesso e la perseveranza costante della virtù o del vizio nelle persone introdotte in tutti i casi e in tutte le occasioni» (V. I, 6) costoro peccano contro la coerenza fantastica che è legge di normalità.

Questo accento polemico al secentismo acquista maggior valore di persuasione in quanto si rivolge in pari tempo al formalismo. Al seicento quindi rimprovera un eccesso psicologico: la sua interpretazione della *meraviglia* fine della poesia arriva qui. Il significato della favola è sempre per lui limitato da una partecipazione dell'individuale fantastico con l'universale razionale. In questo senso si può dire che il settecento nell'estetica del Gravina tenti una conciliazione notevolissima tra il reale (concetto) e l'ideale (favola), tenti, per intenderci storicamente, una contaminazione ed una utilizzazione sintetica della *fantasia pura* (seicento) con la *mimesi naturalistica* (cinquecento).

L'Arcadia non riuscì a costruirsi il poeta perchè fu agitata da molti scrupoli teoretici ed in particolar modo dalla rettorica che veniva contornandosi e gelidizzandosi attorno all' estetica del Gravina.

L'Arcadia in questo senso tradusse l'estetica in rettorica: Vico in Gravina.

Ed è qui dove va ricercata, tra l'altro, la grande sperequazione stilistica del settecento in questa presenza corpulenta dello scrupolo critico al centro dell' ispirazione: Metastasio e Maffei (il melico e il tragico); Frugani ed Alfieri (il dolce e l'aspro); Goldoni e Parini (il mondo come è il mondo come dovrebbe essere).

***

Questi rapidi lineamenti del problema stilistico del settecento non avrebbero significato alcuno ove non fosero rivolti a risolvere l'equivoco del romanticismo dottrinario, cioè la permanenza di un individuato problema critico al fondo dell'esperienza artistica e fossero quindi il tentativo di ricerca di un romanticismo reale, cioè di un settecento che si conquista o cerca di conquistarsi una massima consapevolezza del processo lirico come processo assoluto della vita espresso nella individualità della creazione: lo stile.

Su questa linea d'intesa potrebbe esser molto facile sbarazzarci dell' equivoco del romanticismo tedesco: *la filosofia che si fa arte*. Il passaggio cioè da un universale concreto ad un universale astratto.

La originalità del romanticismo italiano sta nella sua umiltà d'origine e nella sua grama impostazione logica e dialettica: *l'arte si sforza di diventare verità.*

E' il processo della fantasia che non vuol rimanere chiusa nei suoi limiti formali ed aspira non solo alla *sua* verità ma *alla* verità.

Ed è questo, come vedremo, il problema risolto dal Leopardi. Or l'interpretazione del concreto romanticismo leopardiano deve necessariamente poggiare su questi precedenti. Il secolo XIX deve ritrovarsi nel travaglio del secolo XVIII.

PIETRO MIGNOSI.

L'ottocento francese.

IL PARNASO E VERLAINE

I quaderni del *Parnasse* cominciarono a pubblicarsi nel '66. La serie fu aperta, molto significativamente, dal Gauthier. Il romanticismo che nel 1830 era iniziativa di un cenacolo, ora è l'educazione di tutta una generazione. Hugo è diventato un mito, politico e letterario. « On était — dice il Lapelletier nel suo libro su Verlaine — plus hugolâtre en 1860 qu'après 1830. *Les Contemplations* nous semblaient la Bible même de la poésie ».

Il Parnaso nasce come espressione di questa larga educazione, e fonde in una preoccupazione di compostezza formale tutte le influenze di un trentennio: Hugo, Leconte, Baudelaire, Gauthier, Banville.

Il mondo accademico, universitario, ha contestato al primo romanticismo il diritto di cittadinanza nella letteratura tradizionale, perchè esso era, dal punto di vista della forma, un caos. Non era un nuovo regime letterario. I parnassiani lavorano a formar questo. Nella compiutezza espressiva è implicita un'esigenza di realismo: dunque un certo superamento, rispetto al vasto sommovimento oggettivistico dell'Hugo, era la necessaria premessa del Parnaso. Le comedie del Dumas, i saggi del Taine, i romanzi di Flaubert avevano assolto questa funzione. Il nuovo romanticismo si avantaggia di cotesta esperienza.

E' stato notato (1) che non c'è un poeta, sia pur mediocre, che non abbia dato saggi di squisita fattura al *Parnasse*: come nel periodo dell'Arcadia, poichè si lavora su elementi limitati, la perfezione è cosa facile, e attingibile da tutti. Il canone di questo periodo è la « pura bellezza » e il verso « che è tutto ».

L'arte poetica del tempo consiste nell'adattare, con sapienza, i provvedimenti creativi dei predecessori, nel purificare il loro materiale, nell'accademizzare il più possibile. Nella scelta degli elementi non si bada: basta la lima. Ripulire è il segreto del successo.

I *Poèmes Saturniens* documentano questo aspetto, concreto e sostanziale, del Parnaso. Si va foggiando una lingua poetica, ricca, sinuosa, squisitamente plastica. Non si scrive più come nel 1830. E' l'età d'oro della poesia francese: l'età in cui tutta la lingua diventò, nella poesia, oro. Non ci son più metalli vili. Il Sainte-Beuve ferma la sua attenzione su *César Borgia*, su *La Mort de Philippe II*: sono cristallizzazioni del mondo decorativo dell'Hugo e di Leconte de Lisle.

In quest'epoca Verlaine pensa a drammi storici su Carlo VI, su Louis V, e — ciò che dimostra l'affinità stretta del Parnaso con il verismo-scientifico — a un lavoro di argomento realistico... tipo *Assomoir*, come avverte il Lapelletier, che ne era il collaboratore.

Ma il Verlaine legge con troppa passione i *Fleur du mal*: qui trova una musica più sottile, accenni a leggerezze e suggestioni ritmiche nuove: e poichè egli, composto che sia il patrimonio parnassiano, vorrà risentirne gli echi e dissolverlo in puro suono, si ferma di più sul Baudelaire.

Il miscuglio fu avvertito dal terribile Barbey d'Aurevilly, che definì il Verlaine « un Baudelaire puritain, combinaison funèbrement drôlatique, sans le talent net de M. Baudelaire, avec des reflets de M. Hugo et d'Alfred de Musset, ici et là ».

Abbiamo avvertito in alcune modulazioni baudelariane, il puto di attacco col Verlaine:

Mon enfant, ma soeur
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!

Molti accenti verlainiani ricordano questo Baudelaire rarefatto e sazio; e la musica del « pauvre Lelian » è anch'essa espressione di sazietà espressiva, per cui la parola trascorre nell'ineffabile e risente la tristezza di questa sua incapacità sostanziale.

Verlaine intravede la necessità di dissolvere il mondo parnassiano sin dall'inizio della sua opera. Egli segue ancora gli stretti precetti del trattato di versificazione di Teodoro de Banville: la rima ricca, la strofe elastica e sonante, e già contrappone la sfumatura ai vecchi valori visivi e plastici:

Pas la Couleur, rien que la Nuance!

è un'esigenza musicale, vaga, indeterminata — ma pregna di novità — gli fa rigettare il « bijou d'un sou qui sonne creux », e che è la rima.

La giovinezza di Verlaine è l'indizio d'un'educazione letteraria generale, matura e per ciò stesso consumata. Il superamento è nei termini stessi di questa pienezza dei risultati della valutazione verbale romantica. Il canone d'impersonalità che si contrappone al sentimentalismo praticistico del 1830, e per obbedire al quale, con fervore giovanile, il Verlaine si preoccupava di pubblicare una poesia

Les petits ifs du cimitière

scritta in occasione della morte del padre, è l'impassibilità accademica realizzata: sarebbe fatica sprecata, la ricerca d'una vera e concreta oggettività e rappresentazione anche in questo primo Verlaine. La musica è esigua, è uscita non dall'intimo della poesia ma dai suoi temi; e, pur rivolta ad aspirazioni modeste, preannunzia le *Romances sans paroles*.

Les sanglots longs
des violons
de l'automne
blessent mon coeur
d'une langueur
monotone.

Qui si sa tutto: e il ritmo nonotono, e il pianto per il ricordo del tempo antico.

Ma Verlaine non seppe mai il perchè della sua poesia: perchè era tristezza letteraria. Il suo mondo era fiabesco, idillico, estraneo alla sua consapevolezza, e più: alla sua grossolonità d'uomo tristo e miserevole. Egli sentiva sè diverso da quel sogno che la poesia gli andava foggiando, ed è in questa sentirla inafferrabile e indicibile, la qualità squisita della sua nostalgia e l'originalità del suo sentimento.

Quel perchè ch'egli si spiega nei *Poèmes Saturniens* si dissolve, attraverso la *Bonne Chanson*.

Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?

La pura forma e il puro suono, al limite estremo della coscienza, sono un crepuscolo; e sono, in quanto espressione, e quindi spiritualità, l'idealità musicale. Con la tristezza che non viene da una concreta vita sentimentale, — spiegazione che pesa in alcune parti:

Tout suffoquant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

ma che ha origine nell'ineffabile, nell'ansia d'una interiorità che non celebra e resta soffocata:

C'est la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon coeur a tant de peine!

Le *Romances sans paroles* esprimono integralmente il Verlaine che, dissolto il *Parnasse* e il suo oggettivismo, si è sperduto in una zona velata

... la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint

e non può trapassare senza artifizio all'affermazione d'un pieno ed ardente soggettivismo. I contorni delle cose ch'egli vede son già fluidi, e l'evasione fiabesca compiuta con le *Fêtes galantes* è il segno della sola realizzazione possibile in un mondo verbale che ha perduto tutti i suoi appoggi. *Sagesse* ci offre gli elementi di una degenerazione oratoria e documento uno sforzo — nel suo determinarsi autobiografico e drammatico — a uscire dalle *Romances sans paroles*. Quel che c'è di più vivo, è l'ingenuità grezza del poeta che vorrebbe riporsi un problema tutto nuovo e varcare le sue colonne d'Ercole.

Sagesse è una contaminazione, e chi ci ha voluto vedere il capolavoro di Verlaine, è stato indubbiamente sedotto da un rispettabile desiderio di non lasciar fuori dalla storia del poeta un documento di religiosità, che è tuttavia estraneo al di lui mondo lirico. Il cielo di Verlaine è un cielo d'acquerello, e non l'espressione di un mondo redento.

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.
La cloche, dans le ciel qu'on voit
Doucement tinte.
Un oiseau, dans le ciel qu'on voit
Chante sa plainte.
Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur - là
Vient de la ville.
— Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà.
De ta jeunesse.

I due Verlaine stanno attaccati con un filo esile, l'uno all'altro; quello delle *Romances* e quello di *Sagesse*: le prime tre strofe e la quarta; quello delle *Fêtes galantes* e quello di *Mon Dieu m'a dit*. L'elemento fiabesco invade anche il cielo:

Je ris, je pleure, et c'est comme un appel aux armes
D'un clairon pour des champs de bataille où je vois
Des anges bleus et blancs portés sur des pavois,
Et ce clairon m'enlève...

Purificata dei suoi sforzi oratori, *Sagesse* si riduce agevolmente nelle sue parti vive alle *Romances* e alle *Fêtes*. Il Poeta talvolta si contenta di preludiare:

Écoutez la chanson bien douce...
Qui ne pleure que pour vous plaire.
Elle est discrète, elle est légère:
Un frisson d'eau sur de la mousse!

Rime femminine, assonanze al mezzo, abbandono d'ogni concretezza espressiva. Gli accordi sono deliziosi e non dicono nulla. Si sente la musica che talvolta, come in questo capo, non viene.

Ma la saggezza di Luigi Racine (le lezioni di Rollin, il tramonto del gran secolo, le cuffie di lino della Maintenon, poeta e dottore che servono la messa e cantano gli uffizi, e a primavera se ne vanno a cogliere rose nelle Auteils...), essa ci riporta alle *Fêtes galantes*; ed è la sola saggezza, che *liricamente* — e purtroppo anche come uomo — il Verlaine potesse attingere. *Amour* vorrebbe epicizzare il mondo di *Sagesse*, in alcuni aspetti, ma è, al più, di esso un modesto sbocco letterario. Grande poeta dell'anima (2), il Verlaine non fu e non poteva essere. (L'involuzione fu la conseguenza logica di questa saggezza impossibile. Il Saggio, fatto prudente all'infinito, sciupato in qualche pagina polemica, ritorna a « seguire la canzone del vento », se vuol ritornare poeta; e « preferisce i paesaggi alla civiltà » incomprensibile: un po' come rifarsi parnassiano. Sono le pagine belle di *Sagesse*:

Le son du cor s'afflige vers le bois

e il lupo che piange in questa voce, la neve, il tramonto sanguigno, l'aria che è così dolce da parere un sospiro d'autunno, e il paesaggio che si assopisce. Notazioni che si sciolgono in respiri; impressionismo. Appunto, l'impressionismo — nella pittura, nella musica, — com'è stato notato — è la dissoluzione intima della forma che cerca in sè i modi di una rinnovazione e un valore pienamente lirico.

« L'alchimia della parola », come la dirà il Rimbaud, scoppia in seno al *Parnasse* e all'impressionismo, come l'estetica naturale e significativa, di una situazione che non poteva prescindere da un'esigenza normativa. Un ventennio si è maturato in questa esperienza formale, dal 1866 al 1886, e l'educazione romantica si è risolta in una educazione parnassiana. L'idea che il linguaggio è tutto, è diventata generale in quest'epoca. La pittura cerca di rimuoversi con effetti di colore che mantengono i termini oggettivi anteriori; restano le cose, basterà sfumarle, arricchirle di aloni, sinfonizzare i toni. La musica discioglie il vagnerismo nei mezzi toni, nelle dissonanze, nelle descrizioni verlainiane ricche di sofficità e di ombre. L'interiorità che è esigenza di creazione, non è sentita. Anche Zola fa nel bel mezzo del suo mercato la sinfonia del pizzicagnolo.

Baudelaire aveva detto nelle sue *Correspondances* che i profumi, i colori e i nomi si rispondono. Wagner aveva predicato l'unità delle arti: la somma dei loro effetti. Un poeta, P. N. Roinard è così persuaso di ciò che prepara e dà al teatro d'Arte una rappresentazione del *Cantico dei Cantici*, dove poesia, decorazioni e profumi vaporizzati nella sala debbono provocare una concordanza perfetta. Ma l'odor dei gigli, distillati dalle labbra dell'amica di Salomone, fu così violento che il pubblico si sentì turbato! (3). Il realismo oggettivistico aiuta questa mentalità, la sorregge. Un poeta René Ghil, stende un trattato di « strumentazione verbale » che diventa celebre. Il sonetto sulle vocali di Rimbaud

A noir, E blanc, Irouge, U vert, O bleu, voyelles

non può più bastare. Si tratta di una poesia scientifica, ora. I parnassiani stringono la mano ai veristi. Ghil rifà Zola. Una correlazione che era *in re*. Adesso bisogna accordarsi con la scienza, farne « la base di coscienza, da cui sprigionarsi l'emozione poetica reale, perchè la sola di senso universale ». « In una frase passerà la musica della Vita: musica di sapori, di colori, di rumori ».

Il romanticismo che ha rinnegato l'oggetto concreto del mondo classico, attraverso il *Parnasse* è giunto all'idolatria dell'oggetto astratto.

Un conflitto deve scoppiare tra la spirito e la cosa in sè divinizzata, tra la poesia e il « linguaggio in sè ».

Questo conflitto ha nome Mallarmé.

LUCA PIGNATO.

(1) P. Bourget - L'esthétique du Parnasse in Etudes et portraits, p. 249.
(2) René Calon - Histoire de la litterature contemporaine, p. 206.
(3) R. De Gourmont - *Promenades littéraires*, quatrième serie, p. 50.

Il prossimo numero del « Baretti » sarà dedicato al teatro tedesco contemporaneo.

Synthèse du Snobisme.

(Esquisses)

Ecarter les snobs et leurs divers snobismes et leurs diverses définitions du snobisme, pour ne considérer que la chose même. Ce n'est pas là trouver un élément commun à tous et plus grand commun dénominateur, mais une essence qu'aucun ne réalise parfaitement, et qui n'en est pas moins ce que nous cherchons, du moment que nous parvenons à le bien isoler.

Dépouiller le snobisme de toutes les autres essences, qui ne lui sont pas équivalentes, encore qu'elles puissent dans la pratique n'être jamais séparées de lui. Notre critérium est le fait que la plupart de ces essences, avec lesquelles on confond d'ordinaire le snobisme, portent un nom distinct. (Arrivisme, ambition, dédain, arrogance).

Négligeons les motifs qu'a le snob de devenir tel et ne le considérons que tout formé: le snobisme en action. Il me parait impliquer un groupe, ou société, et un individu en face de ce groupe, qui s'applique à en connaitre la nature intime et jouit de cette connaisance.

Ce groupe ne saurait être une association, mais une véritable société dont le lien est, non pas une idée abstraite, ou une volonté, ou une organisation, mais simplement une manière d'être, c'est à dire une essence.

L'être exclut le connaitre. L'individu qui connait l'essence de son propre groupe et jouit de cette connaisance ne saurait être dit snob, mais simplement curieux, et la gratuité de son attitude lui est reprochée comme une anomalie morbide.

Il faut donc que le snob n'appartienne pas au groupe de la connaisance duquel il jouit. Et cependant, pour parvenir à le connaitre dans son essence et plus qu'extérieurement, il lui faut pourtant lui appartenir. Cette contradiction ne doit point nous effrayer, puisqu'elle n'est opérante qu'à l'état limite ou état pur, dont nous ne savons pas s'il existe véritablement. (Car la question de l'existence ne nous intéresse pas).

Le signe de cette appartenance est l'admission même du snob dans le groupe; ses membres la lui accordent en tant qu'ils reconnaissent que le snob participe de leur essence; et ce jugement est en principe infaillible: il est intuitif et non discursif, et le seul moyen par lequel un homme reconnait son semblable.

Et qu'on n'objecte pas que l'admission du snob est précisément un cas de la faillibilité de cette intuition. Pour être infaillible, cette intuition d'admission n'en est pas moins conditionelle, c'est à dire jusqu'à preuve du contraire. Une fois admis dans le groupe, (en vertu de cette intuition qui le définit, et est à la fois son mode d'expression et de défence), c'est au snob à faire la preuve, le plus souvent négative, qu'il « en est » bien.

Il la peut faire en s'appliquant à vivre de la vie propre au groupe, pour autant qu'elle ne limite point son activité de connaissance. C'est dire qu'il doit s'abstenir d'agir, sans pour cela professer d'être spectateur. Car sitôt qu'il agit et s'identifie pleinement au groupe, il cesse de le connaitre, et sitôt qu'il s'en abstrait totalement, il cesse de le connaitre par le dedans et par l'intuition; partant, dans les deux cas d'être snob.

Il s'ensuit que, pour autant que le snob divulgue sa connaisance, son affront à la loi de défense du groupe l'en fait aussitôt sortir. C'est donc à tort qu'on dit, de certains romanciers qui rendent publiques leurs intuitions, qu'il sont snob. Et inversement, on ne peut jamais surprendre le véritable snob, à l'état pur, en flagrant délit.

Condamné à demeurer sur la corde raide, et pourtant à se taire, le snob ne peut que connaitre la joie la plus rare et la plus pure. Elle ne lui saurait pourtant être éternelle, puisque la profondeur même de son intuition lui en limite la durée. D'où vient que tant de vrais snobs finissent désabusés où quittent le snobisme pour la littérature.

Mais d'où vient que l'on prète au snob toujours un désir d'ascension? C'est que, véritable dépaysé, son premier acte est de chercher le groupe qui est sa patrie naturelle. Le trouve-t-il, il s'aperçoit aussitôt que son passé lui interdit d'y appartenir pleinement, et qu'il doit se contenter d'en jouir par la connaissance. Cette recherche préliminaire donne à croire qu'il est ambitieux, alors qu'il est essentiellement en quête de son semblable.

Le succès du snob dépend autant de sa dextérité à faire le départ de l'être et du connaitre, que de l'élasticité de l'intuition du groupe. Tel groupe n'admet que l'appartenance totale, tel autre commence déja à poser des distinctions. Plus la difficulté est grande, plus le snob est à même d'atteindre une intuition profonde d'une réalité d'ordre sociale - incommunicable.

Ce silence imposé garantit au snobisme le caractère d'une oeuvre d'art vécue, et d'une sapience ineffable, dont la procession vers l'expression constituera la sociologie rationelle.

JEAN DE MENASCE.

Del teatro italiano.

Quando il giovane Silva giunse dal Lembo lo trovò intento a pigiar volumi in una valigia sconquassata. Il Lembo, prossimo alla quarantina, era redattore di un quotidiano della sera, quasi ogni due mesi mutava camera d'affitto ed era fiero di un vecchio bastone d'ebano dal manico d'argento.

— Domani trasloco — annunciò al Silva. — Salirò a un quinto piano, vicino al fiume. Oltre a una microscopica camera là avrò il diritto a deambulare su di un'immensa terrazza. Verrete a trovarmi.

Il Silva annuì. Era timido e biondo. In quei giorni lisciava la stesura definitiva del suo quarto dramma: quando fosse giunto al settimo avrebbe tentato di farselo rappresentare. Era anche giunto al secondo romanzo, all'undecima novella e al suo ventitreesimo anno d'età. Ma per ora concedeva a qualche rivista soltanto qualche colonnina di critica propiziatrice.

— Sulla tua terrazza raduneremo gli amici: potrei leggere il mio dramma.

— Volentieri, caro. Ma di giorno c'è un sole equatoriale e di sera un buio pesto. Vedrai tu, insomma. — E il Lembo si strinse nelle spalle buttando a terra dei polverosi cumuli di fascicoli: — Ecco ai tuoi piedi, o drammaturgo, il nuovo teatro italiano.

— Non in tutti questi ultimi numeri di «Comoedia» c'è La pagina dell'editore. *Peccato. — disse il Silva. — E' come essere accolti in una vecchia casa amica da un gelido maggiordomo: e il padrone ci sorride chiamandoci con un nome che non è il nostro e neanche arrossisce, dopo, dell'errore. Anche la copertina s'è attenuata di colore, da rivista che non ha più bisogno di chiassosi richiami; e il vecchio fascicolo dalla carta spugnosa è divenuto l'agghindato organo ufficiale della Casa Editrice Mondadori e del teatro italiano contemporaneo.*

— Il fortunato editore forse non immagina come indici e sommari delle sue riviste possano un giorno servire allo storico che indaghi quest'agro periodo della letteratura italiana. Ben si potrebbe dire che le edizioni di «Novella», l'altro diffuso magazine *letterario del Mondadori, sono due: quella comune che si trova in ogni scompartimento ferroviario e un'altra in battute che si chiama «Comoedia» e che non è meno diffusa e significativa della prima. Questo nostro teatro minore, sulla cui quantità molti sperano o affermano feconde rinascite, altro non è che una serie di novelle dialogate — se per «novella» si intende il banale scampolo di cronaca rarefatto evanescente o concentrato sino a mozzare il respiro secondo il «taglio» per le singole riviste e per i quotidiani. Variano la conoscenza del mestiere e l'abilità nello sfruttare le doti dei nostri migliori attori, ma l'origine è comune: barbagli di balletti russi, la battuta alla Shaw, le luci psicologiche e la tormentata frigidità pirandelliana cui s'uniscono echi di Cècof, la radiotelefonia e le avventure di Charlot. E sono i nostri «novellieri» e giornalisti del novecentodieci, i giovani e i giovanissimi d'allora, quelli che oggi stanno edificando il nostro teatro minore, quell'*humus *benefico dal quale rampolleranno, secondo te, le quercie e l'alloro.*

Il Silva rimaneva sempre come un po' interdetto per il gran gesticolare del Lembo. Si lisciò i capelli, si fece crocchiare due nocche; poi, ammise:

— Purtroppo per molti dei giovani che scrivono o s'accingono a scrivere delle battute i classici incominciano dal Rosso e dal Crommelynck e le loro severe leggi di stile e di tormento anteriore sono il riuscire ad armonizzare scorci e finali purchè vengano a respirare in quella certa atmosfera teatrale che è ossigeno ai comici raminghi e all'impresario diffidente. Ma oggi c'è maggior dimestichezza col teatro; e l'unica vittoria dovuta al fallimento di molteplici tentativi (in un certo senso anche di quello pirandelliano) è stata la scomparsa di parecchi pregiudizi intorno al teatro — il cui boccascena non è che una cornice per il quadro che all'autore piacerà di delineare. Oggi il teatro italiano ci appare come in una pausa tra uno sforzo e l'altro d'uscire di minorità.

— Tu speri nell'opera tua e dei tuoi colleghi — sogghignò il Lembo. — Se il nostro teatro non è più che il dominio borghigiano di una difficile oligarchia, come nei primi del novecento, non ha ancora quel vasto orizzonte che molti già s'illudono di scorgere. Oggi noi siamo nel primo periodo dell'industria organizzata successa al lavoro casalingo e di bottega. Quello che ci era parso incredibile sforzo e sogno di potenza si rivela per quello che è: una modesta fabbrica alla periferia d'una città provinciale; e, forse, ci si è buttati un po' allo sbaraglio sulle orme dell'insperato successo pirandelliano.

— Tra non molto potremo forse considerarlo come un precursore o come l'esasperatore di tutto un periodo che non ha la compattezza dell'espressionismo tedesco; ma nessuno di noi giovani non potrà dimenticare chiaroveggenze talvolta febbrili in battute squadrate da un ottimo artefice — e la commossa speranza che i Sei personaggi *avevan saputo darci, la gratitudine per il nuovo poeta, il primo poeta del nostro tempo, che già canuto si rivelava! Soltanto dopo la farsa metafisica di* Ciascuno a suo modo *siamo come quando rimangono accese soltanto le lampade nei corridoi, qualche poltrona già appare incappucciata, e si presente filtrato dal lucernario, il grigiore dell'alba che verrà. Anche quella «novità» non ci ha sorpresi che col primo atto e qualche scena del secondo: e non è nel maestro o nei suoi scarni seguaci che si debbano riporre le nostre speranze migliori.*

— Beato te che nelle tue speranze puoi scegliere! Oggi si sta imparando a far del teatro. Non si temono insuccessi e non si sognano trionfi. Oggi s'impara il mestiere: e dopo tanto macinio di colori e stender di tele forse scorgeremo finalmente uno studio o addirittura un quadro dinanzi al quale dovrà soffermarsi il passante sbandato. Ma per ora le sorti di questo nostro teatro minore sono indissolubilmente legate a quelle degli abiti delle attrici che sorridon nella pagina di fronte, lievemente arcaici dall'una all'altra stagione. Guarda.

Aveva preso un vecchio fascicolo a caso, l'aveva aperto e dal lucore d'un foglio patinato eran balzate candide le spalle di una nostra attrice, allora bellissima: e ma per degli inverosimili sbuffi di velo che le incorniciavano eran come quelle di una malinconica statua gessosa.

— Vedi? — soggiunse. — Questa è la «novità» dell'oggi. Come la vedremo tra pochi mesi, quantunque gli articoli che il catalogo «Comoedia» offre sian già stati sperimentati con un esito discreto e, in genere, siano garantiti per un anno? Anche l'intelligente cosmopolitismo della rivista è forse dovuto all'impossibilità di poter avere avvenimenti italiani e passabili commedie italiane ogni quindici giorni: onde quelle provvide parentesi che ci fan rileggere, ogni tanto, Shaw e Andreiev o ci offrono, lieta primizia, Crommelynck. Mio biondo e giovane amico, il teatro italiano d'oggi è quello di ieri e dell'altro ieri: ha allargato le sue file, è divenuto facilmente ospitale se non cordiale: è più colorato senz'avere una nuova fisionomia.

— Ma in tutti questi tentativi non vedi nulla che ti faccia...

Il Lembo si tolse le lenti passandosi una mano sugli occhi. Il suo viso senz'occhiali era più nudo e sofferente. E con un risolino accompagnato da un palpitar di palpebre spaurite riprese, calmo, ciondolando le lenti tra l'indice e il pollice:

— Io vedo, nella stessa bottega, dietro il bancone, due sarti che sanno il loro mestiere e ai quali molti dei nostri autori ricorrono per qualche abito o per qualche rattoppo. Sono Chiarelli e Zambaldi. Talvolta, qualche giubba dell'uno va a finire tra i panciotti dell'altro, triste conseguenza del dovervene stare al ristretto — essi, ottimi amici, che in pubblico devon guardarsi un po' in cagnesco. L'uno s'accampa prepotente rinnovatore, fondatore nientemeno che d'una «scoletta»; mentre l'altro è beato della sua bonomia, amico delle vecchie dame che amano il sorriso pacato di dietro l'occhialino e la compiaciuta indulgenza per le scorribande della gioventù. Se Chiarelli ti porterà tra gentiluomini frenetici per impossibili scalate e diafane scale di seta, tra un crepitio di fuochi d'artificio, Zambaldi ti farà conoscere dei galantuomini che si svegliano con gli occhi pesti per una banale avventura: e se tra i primi t'introdurrà un'attrice consumata o un'avventuriera d'altissimo bordo, tra i secondi ti guiderà una collegiale un po' maliziosa e stucchevole. I personaggi di Chiarelli sono le silhouettes *dei gentiluomini di Bragaglia, sullo sfondo di una caccia alla volpe e di una casa cinematografica in crisi; mentre i personaggi di Zambaldi sono le* silhouettes *dei galantuomini del Cova, sullo sfondo di una prima alla Scala e del circuito di Monza.*

— Ma tu vorresti ridurre tutto il teatro italiano a questi due nomi?

— Zambaldi è uno degli artisti più rappresentativi del nostro tempo — asserì gravemente il Lembo godendosi la contegnosa indignazione del Silva. — Giovani scavezzacolli preoccupati passano sotto le insegne chiarelliane, arginati dal sergente maggiore Cavacchioli e dal caporale Rosso; mentre bonariamente guidato da Zambaldi un gruppo volonteroso segue in ordine sparso, dal modesto Serretta al rassegnato Veneziani, dal flebile Giorgeri-Contri al buongustaio Testoni e al perseverante Berrini. Un po' appartati con dignitosa compostezza guardan passare le due schiere Civinini e Simoni, Tocci e Calzini, mentre Borgese Olimpico di tra una nuvoletta e l'altra corrusco sbircia dall'empireo. Infine, se a «La donna di nessuno» è seguita «La buona novella» Rosso ha invano tentato di avallare con parecchie altre firme la lontana cambiale delle «Marionette» e Ratti, dopo aver col «Giuda» dimostrato fecondo il suo silenzio di questi ultimi anni, col «Bruto» ha già tralignato. Ancòra non ci è venuto da un giovane italiano un «Paquebot Tenacity» o un «Pecheur d'ombres»; e invece di buoni volumi di teatro noi abbiamo un'ultima rivista teatrale, forse fin troppo accurata.

— Insomma per te il teatro italiano d'oggi è una landa desolata.

—Press'a poco, caro, press'a poco. E dev'essere una ben dura malinconia il doversene occupare — soggiunse il Lembo dimenticando per un istante i suoi annosi maneggi di redazione per riuscire a soppiantare il critico drammatico.

Il Silva stette pensieroso alcun po'. Gli veniva alla mente il finale del suo terzo atto, le mani bellissime della Sani, la piccola attrice che al mattino era stata inseguita dal Lembo, le cui parole gli parevano arbitrarie. Già, in lui, era sempre mancata ogni seria preparazione; e chissà quante e quali commedie ammuffivano nei suoi cassetti.

Sulle ginocchia del Silva eran alcuni fascicoli di «Comoedia», tra i primissimi: come lontano gli appare il novecentodiciannove in quel fascicoletto color mattone sbiadito che ospiti mediocri e confusi ogni quindici giorni avevano anch'essi scandita la sua vigilia! Quante «novità» annunciate e mai sorte, che malinconia in questo viso prepotente e volgare di meridionale che ti fissa il fotografo con quegli occhi fondi di languore meridionale che annunciava «per una primaria compagnia»; o in quest'altro nome armonioso, tra due titoli in corsivo e il nome d'una cittadina di provincia, dove la stampa di quelle tre righe avrà scatenato orgogli furibondi e livori senza fine, autore che oggi trascinerà la gloria di quelle tre righe come un rimorso, schiacciato dalle seicento lire mensili di stipendio: uomo che in un altro ambiente e con un po' di scaltra sfrontatezza sarebbe forse riuscito a comprarsi un abito bell'e pronto.

Ma un giorno scriverò l'elegia di coloro che sognarono d'affacciarsi e che poi si ritrassero: questi, veramente, per finida povertà puri di cuore — si propose il giovane Silva mentre, lasciata la casa del Lembo, gli giungeva il primo sentor di gaggie dal parco che stava per attraversare lungo il fiume.

MARIO GROMO.

Aspetti del nuovo Mac Orlan.

Che lunga strada ha dovuto percorrere Pierre Mac Orlan prima di incontrar sè stesso (domanda importante: l'ha incontrato? Pare di sì, ma la risposta la può dar solo il futuro), prima di riuscire a scovare il proprio metro quadrato di terra su cui star solidamente, con gli occhi fissi sul mondo. Ed è guisto osservar che nessuna esperienza è stata inutile per lui, poichè sussistono e agiscono fin negli ultimi suoi libri le qualità che — nell'andare avanti — ha saputo riconoscere, far parlare.

Prima di tutte fu la leggenda dell'umorismo: imperturbabilità britannica a tutto spiano, *fumisterie* di Allais spinta al parossismo, — ma più che altro umorismo acerbo nello stile non nella sostanza. Furono i tempi dei *Contes de la Pipe en terre*: ma già da allora cominciava ad alitar lo spirito d'avventura, — deformato dalla caricatura, spesso atrocemente, — ma sicuro, vitale, evidente, nella favola di *Jacob Cow, pirate,* poi in quel capolavoro di poesia in maschera ch'è *La Maison du Retour Ecoeurant.*

Fin qui lo scrittore aveva camminato senza aiuto di pietre miliari, di lontani projettori: sapeva trovar la strada giusta, — ma era lunga, lunga la strada fino alla maestria. Occorreva riescire a scendere in fondo a sè stesso, riconoscersi: non era impresa di poco conto. Per questo punto di vista son preziose le spiegazioni che è lecito legger nel *Manuel du Parfait Aventurier*: presentito in sè stesso quel certo spirito d'avventura, Mac Orlan, avventuriero «passivo», per aiutar la propria evoluzione accettò il consiglio che potevan dare alcune opere caratteristiche, di Schwob, di Stevenson, di Hoffmann e degli ultimi romantici tedeschi, s'arricchì della sottile poesia nascosta in quegli scrigni di bellezza che son le memorie del cavaliere di Oexmelin, i libercoli di gergo piratesco, i documenti che restan su gli usi e costumi degli abbronzati bucanieri. Una splendida messe d'opere che ascendevan verso maggior compiutezza artistica fu risultato di questo secondo periodo: *Le Chant de l'Equipage* e *A' bord de l'Etoile Matutine,* la *Chronique des temps désespérés* e *Malice.* Ben riassume i caratteri di codesto germoglio la magnifica acquaforte di *Le Nègre Léonard et Maître Jean Mullin,* sostenuta da due temi, lirico e umoristico, che riescono a fondersi assai finemente, come poi in *Malice.*

Ma già in *Malice* appaion le nuove preoccupazioni di Mac Orlan.

***

Le ultime righe di *Malice* svelano quello che Mac Orlan ha scelto come suo definitivo campo d'azione; convien citarle: «... *Tutti noi non camminiamo più sotto la chiara luce dei giorni antichi. Un ambiguo chiaror di crepuscolo bagna le nostre azioni più banali e ognuno costruisce il proprio avvenire su sabbie mobili. Degli imponderabili... veston d'inesattezza le parole internazionali. Il mondo accetta la sua fine sotto forme varie che i giornali commentano. E qua e là la carne ogni giorno divien più abile nell'esaudir sè stessa. L'intelligenza umana ronza come l'elettricità in un contatore. Abbiam forse superato i limiti leciti? Abbiam forse toccato le ultime mète che ci furon date? O elegante putredine! La nostra umanità si decompone come il fiore inclinato nella scena incivilita dei grandi vasi. La forza che ci anima non corrisponde più alla debolezza del nostro motore cerebrale. Ognuno porta in sè elementi artificiali... e affonda in un sonno agitato. La fine d'una civiltà che ritorna verso le feconde origini, può esser concepita solo come una festa che s'indugia, mescolando le fanfare varie e i fuochi multicolori della Fiera di Neuilly con i segreti giochi delle carni popolari e borghesi, quando l'Europa intelligente s'addormenta, con tutte le luci spente*».

Dipingere questa «elegante putredine» sarà uno dei temi dominanti nell'ultime opere di Mac Orlan; imaginar le conseguenze, crear la nuova leggenda, scrutar nel futuro sarà l'altro tema, il più importante. *Malice, A' l'hôpital Marie-Madeleine* (in un certo senso), *Les Pirates de l'avenue du Rhum, Lumières de Paris* risponderanno al primo tema, quasi parentesi, intermedii fra gli affreschi magistrali della trilogia iniziata con *La Cavalière Elsa* e *La Internationale,* cui seguirà il prossimo *Quai des Brumes,* svolgimento del secondo tema: gli uni e gli altri dominati dalle due vivaci epopee de *L'Inflation Sentimentale* e di *Simone de Montmartre.*

***

Nei suoi primi libri Mac Orlan non teneva conto del fattore tempo: scaraventava i suoi eroi verso tutti i punti cardinali, permetteva — aitandoli — che caracollassero dal sud al nord, dall'est all'ovest, ma li liberava dall'ingrato giogo del tempo. Poca influenza hanno i tempi della guerra su l'aventura del *Chant de l'Equipage,* valgon solo per situare il libro, senza agir su le pagine di esso; il presente di *Le Rire Jaune* e de *La bête conquérante* non fa parte dei motivi centrali di codesti due racconti sorretti da paradossi e da caricature; e così le gioviali storie dell' *U. 743* o le pagine su la guerra di *La Fin* non sono influenzate dai fenomeni sociali che descrivono.

Dal 1921 in poi Mac Orlan cominciò ad innestare i suoi libri sul ceppo del tempo, a conformarli anche — e specialmente — secondo le vicende sociali e politiche dell'universo: cominciò nella sfrenata sarabanda de *La Cavaliére Elsa.* Negli altri libri si curò specialmente di osservare i tempi: così nel poemetto di *Simone di Montmartre* e nelle ultime *Lumières de Paris* dipinse l'odierno volto di Parigi, il più misterioso e il più vero. Fra i primi egli s'è accorto del momentaneo — forse — fallimento della poesia lirica, ha saputo indovinare il prossimo avvento dell'epica: tutti i suoi ultimi libri, più che romanzi son poemi epici volti a scoprir l'essenza del nuovo misticismo sparsosi nel mondo; in *Malice* e ne *L'hôpital Marie-Madeleine* l'epopea, sebbene sia esageratamente nascosta, esiste.

Due cause scopre in fondo a codesto nuovo misticismo: prima la donna.

«Venere inquieta accosciata su l'Europa, salve,
sgualdrina nuda, simile alla Torre Eiffel.
Ebrea nell'istesso tempo slava e sassone,
bella come un bimbo commestibile
con la tua salute moderna di macchina nuova
O Venere! e le tue sorelle fatte a serie
dalle nuove fabbriche letterarie dell'Europa!
Da buoni intenditori vi salutiamo, o sgualdrine (d'acciaio
e vi raccomandiamo la nostra delicatezza
O Veneri Pandemie!
ispiratrici provvisorie dell'anno 1922».

Tutto il poemetto de *L'inflation Sentimentale* si prosterna sanguinosamentee ai piedi di codesta donna: esclama sì con uno scatto di sarcasmo:

«E' stato dunque a gloria delle sgualdrine cere- (brali,
quelle di Berlino W,
quelle della Fifth Avenue...
che una di primavera....
avanzavamo, o Agrippa d'Aubigné! come fan- (tasmi fra i morti,
alla conquista di un vecchio albero tragico
raffigurante una forca con un'anima di bimbo...»

Ma subito l'occhio epico del metereologo, imparziale e appena ironico, ha di nuovo il sopravvento: dipinge, senza giudicare.

Malice sarà un esempio dell'idea espressa ne *L'inflation Sentimentale*: il ritratto di Loulou la Bavarese, nell'ambiente della Germania in putrefazione, accanto al francese Jean Saint-Jerône, divorato dalla donna, di cui è complice il fantoccio chiuso in un pacchetto e impinguato dai marchi di carta straccia. Quì la donna domina, — e dominerà ancora ne *La Cavalière Elsa,* ne *La Vénus Internationale*: ma alternata alla grande visione epica dell'occidente invaso dagli uomini e dalle idee dell'oriente, — altra possibile causa del misticismo nascente, secondo Mac Orlan.

Fra questi libri il *reportage* su *Les Pirates de l'Avenue du Rhum* è un *à-côté,* un quadretto secondario: la Francia in *Simone de Montmartre* e in *Lumières de Paris,* poi — assieme alla Russia — ne *La Cavaliére Elsa,* ne *La Vénus Internationale,* la Germania di *Malice* sono terre vecchie, alla fine della civiltà. Il popolo giovane e corrotto dall'America risusciterà i costumi pirateschi in pieno XX° secolo, per l'astuto contrabbando degli alcool: per forza questo fatto doveva ispirare Mac Orlan, amico di tutti i fuori legge. Descriverà le costumanze dei nuovi corsari *yankees*: e *Les Pirates de l'Avenue du Rhum* che a prima vista non sembrano avere nessun nesso con le altre opere recenti di Mac Orlan, mostran forse quella che sarà la direzione verso cui — dopo aver dato conclusione all'epopea della «elegante putredine» — potrà volgersi l'occhio di questo scrittore.

***

La Cavalière Elsa e *La Vênus Internationale,* nell'opera di Mac Orlan, sono i due libri più originali, rivelanti nuove costruzioni, miglior conoscenza di sè stesso. Se altrove gli aveva giovato l'esempio d'altri poeti per riuscire a ben comporre le opere, qui non è possibile scorgere atteggiamenti che svelino l'azione sussidiaria di influenze. Il colore e la perversità di Schwob, l'alito di poesia romanzesca di Stevenson, il romanticismo volto a straniarsi in umorismo macchiato di follia, caratteristica degli Hoffmann, Chamisso, Achim d'Armin, — non li ritroviamo più in questi due libri; nè è lecito parlar di Conrad, — lontanissimo dalla concezione poetica di Mac Orlan.

Questi due libri son tremendamente originali: il primo, *La Cavalière Elsa,* è una specie di prefazione all'altro; meglio composto, più colorito, — ma ricco di poesia meno profonda. Non si può più cercare — in essi — lo spirito d'avventura: obbediscono a necessità che trascendono il campo dell'opera imaginata per divertire. Elsa Grünberg è la donna d'oggi, — la donna cui vuol cantare un inno *L'inflation Sentimentale,* — ma è anche e soprattutto la slava ebrea. Vaso di Pandora, — lei, alla punta estrema delle avanguardie dilaganti dall'est, porta in sè tutti i flagelli e tutte le morti: l'esempio di Wedeckind deve avere influito su l'opera di Mac Orlan. Ma in lei esiste anche la nuova luce: non s'ingannan Falstaff e Amleto, i due capi, che la seguon, la vogliono assieme a loro, dinanzi alle orde barbare e corrotte. Chi s'inganna è Bogaert, il francese: che, trascinandola verso l'amore occidentale, ucciderà sè stesso e lei; per questo aspetto è significativo l'ultimo capitolo, poema delle seconda — vera — morte di Elsa.

Nella *Cavaliére Elsa* è in germe *La Vénus Internationale*: il mondo squartato — nessuno se ne accorge — dai più tremendi terremoti che mai sian stati, assomiglia ad Amleto, l'obeso esteta, «*reincarnazione del personaggio shakesperiano ch'egli era riuscito a ottenere con l'aiuto dei libri*». Sul mondo la morte di Elsa cadrà come — su la neve — un petalo di rosa rossa: sarà leggenda.

Giunto a questa conclusione Mac Orlan non poteva fare a meno di comporre *La Vénus Internationale,* romanzo della costruzione poetica: più difficile, perciò non armonioso come *La Cavalière Elsa;* ma quanto più originale. Una donna, naturalmente, al centro della narrazione: Claudia di Fiandra, messaggera dei nuovi destini e della nuova poesia. Bisognava, attorno a codesta vestale, imaginare e descrivere le vibrazioni conclusive della crosta terrestre, — ma lavorando sul piano della realtà, e non dell'arbitrio come ne *La Cavalière Elsa.* Nicolas Gohelle, scrittore seppelitosi in fondo a una provincia francese, creerà nella sua stanza più buia le leggende del nuovo universo: Claudia le trasmetterà al mondo, camminando per le strade delle campagne. E gli uomini della campagna più forti dei cittadini, i vecchi divorati dai giovani, gli artisti i poeti gli intellettuali, i famelici *malgras,* — questi saranno i più veri protagonisti del libro.

S'ingannerebbe chi in esso scorgesse solo una *anticipazione* più o meno sociale: è un poema intellettuale, alla maniera dell'Apocalisse. Quello che a Mac Orlan importava maggiormente era la costruzione d'un mito, l'individuar le prossime idee-madri: e non già la pittura di futili trapassi sociali. E il mito è rivelato, l'idea-madre denunziata: una conclusione è necessaria, o un epilogo. Dovremmo trovarli nel terzo volume, annunziato.

Dove menerà il lettore? All'ottimismo o al pessimismo? queste parole non hanno senso: implicherebbero — nel poeta — uno spirito di *laudator temporis acti*, spirito che Mac Orlan rifiuta, perchè non coerente all'Idea di poesia. La sua è opera di *sur-realista* (diamo a questa parola il significato — il solo originale — che le dava Apollinaire), di rivelatore della *realtà* poetica, la realtà interiore.

NINO FRANK.

Cinema, scuola di pittura.

Una sera, poco tempo fa, camminando a fianco dell'amico Somarè per le chiare vie di Firenze notturna, discorrevo perdutamente di molte cose avendo dimesso ogni proposito d'immediato lavoro.

Ci sostenevano, quasi inavvertiti, ricordi comuni vicini e lontani. Questi ci riportavano alla mia scoperta di Milano, agli erramenti lungo i Bastioni, tra gli alberi tondi e golosi di verde intenso, meno vegetale e tenero del verde toscano, ma più vivace e stupefacente a conforto e a sfondo della città meccanica.

Quanto agli altri, il più recente, tanto da sentircivi completamente immersi, era la visione di sedici tele di Paul Cézanne, guardate in tre salette d'esposizione, in un vecchio palazzo fiorentino.

Ora Somarè, ispirato dalla notte stellata, dove par che le parole di buon accento e d'antica forma s'effondano a gara con le cristalline apparenze del cielo e paiono cozzare, dimostrando ed esaltandosi di lor verità, in qualcosa di veramente metallico e duro, mi narrava la delusione patita di fronte alla pittura francese dell'Ottocento. E come se volesse scansare, quasi per un senso di delicatezza verso l'ospite che ancor non c'era stato e a cui bisognava offrire il piacere d'una conversazione fondata su termini d'intesa assai generici e vaghi, la responsabilità di un giudizio troppo a ridosso del vero, egli si compiaceva a ridurmi tutto in una materia unica e brillante; paesaggi autentici e boschi pitturati; avvenimenti di vere folle o di popolose acqueforti...

Una felicità felice principiava a possederci attraverso il riconoscimento palmare dell'arte nostra, la letteratura, che ricreava tutta Parigi, volto per volto, tegola per tegola. Di più, come le parole esclamate e non scritte profonderanno intorno a noi echi di bellezza non controllabile; il mondo violentemente coloristico di Zola balzava all'improviso sullo stesso piano di certe incise figure stendhaliane, dandoci l'impressione di aver fornito lì per lì, e per uno spropositato soffio di grazia, lo scritore veramente universale e completo.

Ironia svelata, voluttuosa e dolorosa d'una grandezza sorretta a due, durante una passeggiata qualsiasi, e che l'inevitabile saluto basterà a rompere come una bolla di sapone troppo grande che anzichè staccarsi dalla cannuccia scoppia a fiore dell'acqua sudicia e scarsa.

In effetto il mio compagno sosteneva l'inefficenza della pittura francese dell'Ottocento italiano, basando la sua affermazione sovra un presupposto antimpressionistico ed estensivamente antiromantico, riportando la pittura e non soltanto la pittura ma tutta l'arte al suo principio, all'attimo geniale della nascita, al grado d'impressione che la suscita ed infirmandone, presso i Francesi, le qualità primitive.

Ora convien dire che letteralmente intendersi era una meraviglia, nient'altro che a pensare una di quelle teste dipinte da Vito d'Ancona, con dei rossi cupi sintetici e un profilo scorciato e avverato in pienezza di pasta con non so quale ricordo della grande pittura veneziana. Bastava pensare ai caratteri orgogliosi di questa nostra arte italiana, drammaticamente regionale nelle sue fiorescenze e aspetti esteriori, ma fraterna, sotterra d'una medesima polla.

E bisognava ricordare il passato.

Un Beato Angelico, un Mantegna, un Botticelli, un Giambellino, un Tintoretto, un Caravaggio, per l'imponenza chiaramente espressa delle loro figurazioni, escludevano la possibilità di un godimento fondato soltanto sulla gioia dei colori. Nulla vi era in essi d'illustrativo, ma il soggetto dominato nè tuttavia rimpicciolito, soccorso da una potenza di mezzi che in esso si fondeva e si confondeva.

Conseguenza suprema la semplificazione, la sintesi. Soltanto in quanto avveratrice di sintesi l'arte può considerarsi la più grande filosofia se davvero l'ideale ultimo della conoscenza è di poter consistere tutta in una intuizione.

In un'opera d'arte si osserva l'intuizione cui non occorre spazio e il dono di uno spazio nuovo. In questo senso — e non sembrino illogici gli sbalzi di tempo — si può veramente dire che un impressionista, e prendiamo l'esempio classico di Renoir, non può offrire con altrettante liberalità di regalo uno spazio, aspirandosi egli stesso con tutta la passione e la ragion sufficente del suo lavoro.

Mentre invece nella nascita della Venere botticelliana sono gli angeli, e il gruppo frondoso, e la conchiglia, e il piano marino, le cose da cui la donna scaturisce, mentre per una legge d'equilibrio par che proprio quest'ultima produca i proprii limiti con una celeste leggerezza.

Ecco dunque rivelato, nell'opera di Botticelli, l'oscuro groppo dell'intuizione fattosi luce improvisa in un centro di ampiezza indefinibile, e il conseguente regalo d'uno spazio concreto nei limiti della composizione perfettamente chiusa.

***

Nell'Ottocento italiano, quell'umor di tradizione non cangia sapore diminuendo l'importanza delle sue espressioni in quanto tendono a essere risolutive, sèguita a esistere nel quadretto e nella pennellata, e meglio in questa che in quello. Giacchè se non è possibile supporre che la *Cacciata del Duca d'Atene* possa reggere il confronto con una tela di David, bisogna cercare l'eccellenza degli Italiani in quegli argomenti e misure che offron loro la possibilità di un buon resultato.

Ed è sulla base di un ritratto, del Ciseri o del Tallone, di Fattori o di Lega, che si può battere in breccia la grande macchina romantica d'oltralpe, sia ch'essa esprima i fiori di serra, gli squisiti arabeschi detti neoclassici di un Ingres, sia che accenda le calde improvvisate di un Delacroix.

Datemi un punto d'appoggio — diceva Archimede — e vi solleverò il mondo.

Un punto che sia più punto di un ritrattino ottocentesco nostro è difficile immaginare. E qui, se dovessi in qualche modo cercar la formola di questo costruttivo colore italiano, che anche nei minori artisti tradisce la razza, non saprei far meglio che ricorrere a un metodo escogitato qualche anno fa da una fiorentina Accademia dell'Enciclopedia, secondo il quale l'acqua di seltz si definiva acqua alle corse e il tamarindo malinconia dell'acqua.

Per giungere a qual definizione non so.

Si tratterebbe di ben comprendere la finezza quasi calligrafica e commovente di un Signorini sentendo com'essa non era trita, e di sposarne la sua chiarezza, assai spesso addirittura luminosa, ai toni discreti opachi e fondi di Silvestro Lega facendo rispettivamente partecipare i due artisti di alcune comuni qualità, in maniera da escludere, nella luminosità del Signorini, ogni sospetto d'esaltazione letteraria. Accenno al principio di un procedimento che non finirebbe, volendo continuare, se non dopo un assai lungo viaggio. Insomma il macchinoso quadro italiano, dei Ciseri, del Cassioli, del Bezzuoli e del Benvenuti sarebbe fallito per non aver gli autori saputo sostenerlo e nutrirlo di uno sfavillante contenuto letterario che si connaturasse furbamente ai mezzi di espressione pittorica e dall'averlo invece assoggettato al puro svolgimento di un tema da scolaretti, dimostrando, appunto, la purezza e l'inadattibilità ai compromessi del loro temperamento pittorico. Si guardi Fattori. Quando i suoi quadri assumono un alto significato umano questo accade per una sublimazione coloristica di un motivo assai modesto. Nulla di più drammatico e [largo] respirante dei bovi e del grande carro rosso sull'intensa riga turchina del mare. E Fattori partecipa della nostra migliore tradizione quando arriva, come in quest'opera, a consistere nella maggiore semplicità di toni e di linee.

Per gli Italiani una idea plastica si concreta in una forma architetturale, astratta in se medesima, ma capace di commuovere per un insito accento di umanità. Meglio: essi ci rappresentano i drammi in quanto son direttamente traducibili in architetture di segni e di colori, nè più nè meno che i musicisti italiani traducono le loro immaginazioni in puri suoni e gli scrittori in sapor di parole.

Per noi una pittura letteraria, una musica letteraria e, perfino, un letteratura letteraria non si sono mai fuse assieme quanto bastasse a reggerle entrambe in una atmosfera di genialità. Ma fuor di qui basterebbe accennare al poema musicale wagneriano per dare un esempio di fusione mirabile. Quanto poi alla pittura e alla Francia, pensiamo che perfin del cubismo i Francesi hanno fatto un'arte di sottinteso letterario.

Insomma gl'Italiani, nati per subito tradurre la somma delle loro ispirazioni nella rigorosa materia d'ogni arte sono per natura negati al dislocamento favoloso delle lor percezioni e in un periodo storico, come fu quello che distinse il secolo passato, di penosi riconoscimenti, come non mai dovettero i resultati non aver caratteri di parola e di meraviglia.

Resisteva, in cima alla sofferta tenacia, la palese presenza di un certo spirito tradizionale.

L'arte nostra, ch'era stata sempre regionale ritrovando sotterra le comuni e robuste radici italiane si riconosceva principale quasi riaffiorando ora nella luce di un piccolo specchio lontano. Se dovessi fissare una definizione, a uso della sullodata accademia, scriverei vano provincialismo dell'arte. Qualcuno obbietterà che non occorreva scomodare l'accademia e il tamarindo. Ma tant'è.

Una legge tra quelle che governano il mondo sembra stabilire che non solamente i fatti delle epoche che ci precedettero debbano acquistare, con ciò che si chiama il sapore storico, un carattere di realtà superiore più incontestabile di quella presente, ma i medesimi piccoli fatti dai quali ci separa appena la distanza di qualche anno. Se la vita in atto, consistente di chiaroscuro, è composta di un chiaro palese e di un'ombra occulta, è il ricordo che ci svela quella seconda presenza.

Per una tal creazione tutta spirituale non è nemmeno necessaria una rigorosa memoria oggettiva. Dal passato si soccorre, nei momenti di maggiore stanchezza che poco ci conforterebbero a vivere e a lavorare, l'avvertimento che l'esistenza ha sempre qualcosa di necessario.

Ma se noi dal passato trasportiamo sin qui sulla sua verità materiale, il frutto di un vecchio travaglio che nella prova del ricordo aveva già acquisito dei formidabili effetti di tenera anima storica, restituendo in tal modo alla nostra allucinante passione e discussione di tutti i giorni e di tutte le ore, non di rado quest'oggetto tornerà a stemperarsi nella tuttaluce desiderata delle cose presenti. E con Somarè che, discorrendo, mi ricreava tutto un mondo, a un modo non del tutto letterario da poi ch'era sostenuto soprattutto sull'effetto vocale e non ben controllabile della parola, ma insomma con qualche suasione e malìa letteraria, evocando e legando assieme coi legittimi e possibili mezzi di un'arte, panorami d'arte, di filosofie, di sentimenti, di città che acquistano nell'assieme delle loro costruzioni un'alta espressione spirituale, le sedici tele del Cézanne, nella loro chiarezza drammatica, rappresentavano nel ricordo più che vicino incombente, il più straordinario ritrovamento di attualità alla distanza di mezzo secolo.

Qualcuno sente l'arte di Cézanne come qualche cosa che bisognava svolgere. In realtà la grandezza di Cézanne consiste precisamente nel fatto che le sue opere mostravano ciascuna il martirio di un'interrogazione per cui non c'era risposta, e la pena di una passione inesausta. Lungi dal paesaggio romantico che già mentre è dipinto principia a vivere d'un'antichissima vita e libera inafferrabili gnomi boschereccí dai tronchi secolari dei suoi grandi alberi, anche Cézanne ha momenti di riposo e di creazione totalmente serena nei verdi paesaggi di Provenza, nelle casette a specchio di un paesaggio lacustre.

Ma piuttosto che un senso di saggia vecchiezza, promana da queste opere un gusto di eternità spaziale, come dalle albe che ogni ventiquattr'ore rielaborano il mondo in un fresco miracolo.

All'infuori di questi ottimi Paul Cézanne è il pittore irrimediabilmente moderno, la cui gloria s'incasella e vive di vera vita solo nel cuore degli uomini che tentano di lavorare, com'egli seppe, coi pennelli o con la riflessiva immaginazione.

Un uomo, un pittore suscettibile di ritornare attuale fino a questo punto si può rinnegare facilmente, soprattutto per poco tempo, epperò il suo ricordo m'era un incoraggiamenuto di più a seguir l'amico nella sua avventurosa teoria d'arte. Avventurosa peraltro solo nella valutazione delle singole opere e tuttavia basata sopra l'innegabile verità che gli Italiani dell'Ottocento non perdettero il senso e la grazia ineffabile della tradizione.

***

Nondimeno oggi siamo ancora lontani da una precisa affermazione di un realismo o di un positivismo pittorico di marca italiana a fronte del secolo romantico donatoci dalla Francia. E ne siamo lontani quanto più son visibili i segni della sua nascita e, dirò meglio, le promesse del suo sviluppo. La pittura d'istinto non ci contenta più, quella pittura d'istinto alla quale s'affidavano quasi del tutto i nostri ritrattisti del secolo scorso anche quando affrontavano vittoriosamente una insolita superfice. Oggi la pittura è cerebrale, in qualunque direzione si volgano i differenti gruppi che la esercitano, classici, romantici, impressionisti o futuristi.

Lasciamo al naturale svolgimento di ognuno il compito di fornir domani la risposta alla nostra attesa. La cosa che sembra certa è la non imminenza del genio. Così vaste e dissimili son le tendenze, e così lontane da un'espressione riassuntiva che tutte le fonda e le sollevi nella luce di una civiltà!; con di più un interesse da giuocatori d'azzardo a seguirle nei minimi particolari e dirrei nell'intimo tessuto, così da farci pensare che se un giorno accadesse davvero, per merito di un genio, la fusione gloriosa, una folla d'intellettuali si troverebbe privata del suo giornaliero impiego di intelligenza, del suo quotidiano pane spirituale.

Soffermiamoci un istante a considerare le differenti scuole. Non è necessario classificarle. Metafisiche o campagnole, primitive o coltivatissime, ciò che in esse ci interessa è soprattutto la distanza che le separa da un'espressione risolutiva. In questa comune inadeguatezza consiste anche un loro comune fondo poetico e, si direbbe, uno stile dell'epoca. Stabilita una corrente di simpatia per la nostra pittura contemporanea presa in blocco ecco venirci una voglia d'assegnarle una scuola generale, che fonda nella verità dei suoi esempi le più diverse aspirazioni: il cinematografo.

Poca gente in Italia s'è occupata sul serio dell'importante fenomeno artistico costituito dal cinematografo che ci presenta ad ora ad ora portentosi ritratti di frutta o di fiori quali nè il Recco nè Mattia Preti seppero mai concepirne di più ricchi e migliori, e giardini settecenteschi, rivissuti nella calda colorazione impressionistica di un Renoir, ed alte, pallide creature che una luce d'incantesimo appiattisce e staglia contro lo schermo dando loro un sapore di tempera, figure che sembrano scivolate dallo studio di Casorati, meravigliosi assiemi pitturali che ricostruiscono tutte le epoche, rammentano tutti i maestri, conciliando epoche e maestri poichè quanto in esse rassomiglia alla cosiddetta materia pittorica non è di questa se non la parte essenziale, il chiaroscuro. Lasciamo da parte la produzione più convenzionale, quella dove attori e scenografi si alternano a voler figurare in una loro arte individuale e meschina anzichè adattarsi a quella rappresentazione della vita che, nel cinematografo, se la confrontiamo alle rappresentazioni molto più sintetiche del teatro, può definirsi proustiana mettendo in luce tutti gli imprevisti di un gesto. Ma la ricostruzione di una vecchia Inghilterra come ci viene offerta da Mary Pickford nel *Piccolo Lord Fauntleroy* o da Douglas Fairbanks nel *Robin Hood* riassumono, nella compattezza innegabile di un'epoca un tale piacere di ripensamenti artistici da non sapercene immaginare un'eguale in nessuna delle civiltà precedenti.

Il non poter negare la verità di un paesaggio che ci sembri impressionista o romantico, in quanto quel paesaggio non è che la fotografia del vero, ci persuade con evidenza legittima fosse la nostra impressione. Insomma il cinematografo, riproducendo miriadi di tipi, di impressioni, di costumi, d'epoche e d'ambienti, risuscita in vita la diretta ispirazione di interi secoli di pittura universale.

Nessun artista mai ebbe, come i pittori d'oggi, una più formidabile esperienza da fondere in sè risuscitandola in immagini d'arte. Per questo è lecito supporre che la pittura moderna debba lungamente perdersi alla ricerca di una sintesi nuova, di un nuovo stile.

Durante tutto questo tempo sarà difficile affermare che la verità debba chiamarsi classica piuttosto che romantica o viceversa. E' probabile invece che un'immagine contenga, in potenza, tutti gli stili e la possibilità delle più differenti emozioni. Oggi, mentre si aspetta una rivelazione troppo straordinaria, e mentre dura la meravigliosa rielaborazione cinematografica dell'universo, sarebbe forse azzardato o troppo modesto dir che la vittoria della pittura italiana, delineatasi secondo Somarè in una sorta di nuovo primitivismo durante l'Ottocento si trovi oggi sulla strada d'un conchiusivo sviluppo. Ed è senz'altro meglio considerarla rimandata, *sine die*.

RAFFAELLO FRANCHI.

Edizioni Kra.

BERNARD FAY: *Panorama de la litterature contemporaine* - Simón Kra editeur Paris 1925 - fr. 7,50, p. 215.

L'autore ha tanta fiducia nelle doti di chiarezza del suo ingegno francese da supporre «que le lecteur de connaît point ce dont l'entretiendrons et s'engage dans ce livre comme dans une expédition de découverte». Supposizione che ci sembra contradditoria persino con l'onesto compito del più pacato divulgatore perchè esclude dalla critica quell'atmosfera di intesa smaliziata tra lettore e autore che è la più feconda di sorprese e di comprensioni. La chiarezza di B. Fay ha il merito di essere priva di qualunque tecnicismo ma talvolta è generica. Così nella distinzione tra prosa francese «sociale, utilitaire et intellectuelle» e poesia, volta «vers l'intérieur». Il Fay si riprende nelle descrizioni psicologiche e in certe argute definizioni. Hugo «le Grand Homme, Sibylle de Cumes et Tour Eiffed à la fois». I martedì di Mallarme dove: «Lui seul célébrait l'office» Renan: «cette grosse masse de chair blanche et molle, où luisent de petits yeux resplendissants et dangereux, feux follets des marais, ce gros corps sans muscles, mais tissu de nerfs si fins qu'on n'oserait point le heurter, cette joie de tout l'être épanoui par la prière ou la digestion, on ne sait». Proust «inventeur de plaisir», Valéry « la voix du silence», Gide «le triomphe du desir».

Per gli ultimi vent'anni si desidererebbe dal F. maggiore larghezza di indagine, con preoccupazioni di rapidità tipo « cultura italiana» di Prezzolini.

Anthologie de la Nouvelle Poésie francaise - Kra 1925 - fr. 20 - p. 422.

Comincia con Baudelaire e attraverso Lautréamont, Rimbaud, Laforgue, Mallarmé viene ai poeti del novecento con notevo eclettismo (ci sono Claudel, Maeterlinck ecc.) ma con preferenze accentuate verso la «sinistra». Apollinaire, Jacob, Salmon, Soupault, Mac Orlan, Tzara, Jouve, Cendrars. Naturalmente hanno poi il loro posto Cocteau, Fargue, Peguy, Pellerin, Toulet, Valery. Per Gide et Proust la scelta si limita alla sola produzione lirica, senza tener conto che la loro più bella lirica si trova nelle prose.

A. BRÉTON: *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble* - Kra 1925 - fr. 7,50 - p. 190.

Vedasi l'articolo di A. Rossi nel n. 8 del *Baretti*.

ANDRÉ GERMAIN: *De Proust à Dada* - Kra 1925 - fr. 9 - p. 307.

PIERO GOBETTI, *direttore responsabile*.

Soc. An. Tip. Ed. «L'ALPINA» - Cuneo